
Le renga (« poème lié ») et l'esthétique du lieu

The Renga ("Bound Poem") and the Aesthetics of Space

Yoneyama Masaru



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/815>

DOI : 10.4000/marges.815

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2003

Pagination : 9-29

ISBN : 978-2-84292-245-0

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Yoneyama Masaru, « Le renga (« poème lié ») et l'esthétique du lieu », *Marges* [En ligne], 01 | 2003, mis en ligne le 15 mars 2004, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/815> ; DOI : 10.4000/marges.815

Le renga (« poème lié ») et l'esthétique du lieu

Je voudrais parler du *renga*, poème japonais traditionnel, afin de développer une réflexion sur « l'esthétique du lieu ». On classe les *rengas* selon deux catégories : le *renga* au sens étroit et le *renga* au sens large. Quelques chercheurs appellent raisonnablement ce dernier *tsukéai bungei* (littérature successive), parce que ces poèmes sont formés d'une façon successive (*tsukéai* en japonais) ordinairement par plusieurs personnes. La première personne compose un verset court de 17 mesures seulement, c'est-à-dire de trois vers comportant respectivement 5, 7 et 5 mesures. La deuxième personne y ajoute un verset court de 14 mesures, c'est-à-dire de deux vers de 7 chacun. La troisième personne ajoute encore un verset de 17 mesures et ainsi de suite. Retenons le fait qu'il y a principalement trois sortes de succession : l'évocation des mots, le développement des sens et le reflet des résonances ¹.

¹ Hiroyuki Inui et Teizō Shiraishi, *Shinpan Renku eno Shōtai* [Invitation au renku, nouvelle édition], Osaka, Shoin Izumi, 2001, p. 5.

² *ibid.*, p. 3-4.

Le renga et le haikai

Je voudrais maintenant, à l'aide de la citation suivante, démontrer pourquoi on doit classer les *rengas* en deux catégories, puis expliquer les raisons pour lesquelles il est plus convenable d'employer le mot *renku* au lieu du mot *renga* :

« Au sens étroit *renku* est un autre nom de *haikai*, qui est opposé à *renga*. Mais au sens large *renku* est un terme générique de *tsukéai bungei*, qui est opposé à une littérature formée par une seule personne comme le *haiku*. Nous employons le mot *renku* comme terme générique pour la littérature successive, parce qu'il est un mot moderne qui a été inventé après la fin de l'histoire de la littérature successive et qu'il n'y a pas de risque de malentendu historique. C'est en effet un mot commode pour faire la synthèse du *renga* et du *haikai*. C'est non seulement pour éviter une confusion du sens étroit et du sens large que nous n'employons pas le mot historique *renga*, mais aussi à cause du fait que l'idée que le *renga* est surpassé par le *haikai* est connue de l'opinion générale. Le *renga* a établi la forme de cette activité poétique et le *haikai* en a établi le caractère littéraire. C'est ainsi que la littérature successive s'est constituée en tant que genre ². »

³ Kôji Kawamoto,
Nihonsiika no Dentô —
Nana to Go no Shigaku
— [Tradition des poèmes
japonais. Poétique de 7
et 5], Tokyo, Shoten
Iwanami, 1991, p. 84.

⁴ Kinjirô Kanéko, dans
Recueils de renga et de
haïkaï, éditions
Shôgakukan, coll.
Shinpen Nihon koten
bungaku Zenshû,
vol. LXI, 2001, p. 280.

⁵ Junko Takahashi,
Renku no tanoshimi
[Plaisir de renku],
Shinchôsha, 1997,
p. 17-18.

⁶ Inui et Shiraishi,
op. cit., p. 8-9.

⁷ Minoru Horikiri, dans
Matsuo Bashô Shû 2
[Recueil de Bashô
Matsuo n°2], éditions
Shôgakukan, coll.
Shinpen Nihon koten
bungaku Zenshû, au
vol. LXXI, 1997, p. 600.

⁸ *ibid.*, p. 601.

⁹ *ibid.*

¹⁰ *ibid.*, p. 600.

¹¹ *ibid.*

¹² Junko Takahashi,
op. cit., p. 61.

¹³ *op. cit.*, p. 174.

¹⁴ Minoru Horikiri, dans
Matsuo Bashô Shû 2,
p. 601.

Il y a déjà plusieurs mots à expliquer dans cette citation. Il ne faut pas oublier le fait que les poèmes japonais classiques sont passés de la forme de *waka* (poèmes japonais classiques les plus anciens) à celle de *renga*, puis enfin à celle de *haïkaï renga* (c'est-à-dire *renku*). Le *haïku*, qui est en vogue aussi en Occident depuis quelque temps, est le produit d'une histoire longue de *waka* et *renga* ³.

On définit le *renga* ou le *renku* comme une « littérature de *za* (lieu) », une « littérature de *renju* (coauteurs de *renga* ou *renku*) » ou une « littérature de *kaiseki* (réunion) ⁴ ». Il s'agit d'un art « dialogique » ou « de salut », qui s'oppose à l'art contemporain, ce dernier se perdant dans des activités limitées et arbitraires ⁵. Le *renga* ou le *renku* n'est pas une « littérature solitaire » ou « littérature de chambre fermée ⁶ », parce que, ordinairement, plusieurs personnes participent ensemble à cette activité poétique — excepté pour le *dokugin*, séquences composées par un seul auteur. Toutefois le *renku* n'est pas une « coproduction » qui ordonne les idées de plusieurs personnes en un seul sujet ⁷. Il n'y a pas d'ordre ou d'unité invariable de sujet ou de teneur, pas plus qu'il n'y a de pensée suivie, d'humeur ou d'affectivité constante ⁸. Un des principes fondamentaux du *renku* est d'éviter d'aller en direction d'un sujet unique tout en changeant de sujet de verset en verset ⁹. Chaque verset est la production d'une personne. Chaque personne utilise un des éléments du verset écrit par son prédécesseur pour créer à son tour son propre verset. Ce dernier, qui sera bien sûr ajouté à celui d'avant servira alors d'inspiration à une autre personne pour la création du verset suivant et ainsi de suite ¹⁰ ... On s'affirme en respectant la position des autres ¹¹ dans un « lieu » appelé *za*. Le *za* pourtant n'est pas une sorte de société « civile » constituée d'individus au sens occidental de personnes liées par un « contrat social ». En présupposant la position atomiste ou monadologique naïve, on ne peut pas comprendre ce qu'est la littérature successive. Au Japon, à l'époque où la « modernisation » était un commandement impératif, un poète japonais Shiki Masaoka (1867-1902) a critiqué cette « interdépendance mentale » réalisée dans le *za* — qui est une forme de conscience communautaire ancienne au Japon — pour élaborer le *hokku* (ou *haïku*) comme « littérature solitaire et moderne ». C'est le fameux argument sur la « non-littérarité du *renku* ¹² », qui a joué un rôle dans le déclin de la littérature successive. Cette dernière, tombée en désuétude, est de nouveau à la mode depuis 1970 ¹³. On pourrait poser la question suivante : peut-on dire qu'il y a une littérature sans sujet ou sans plan fixé par un thème ¹⁴ ? En pensant que la littérature doit permettre d'exprimer ses sentiments, Shiki Masaoka

s'est donné pour objectif de moderniser la poésie japonaise en se limitant au *hokku* parce que seul celui-ci donne le moyen d'exprimer ses sentiments sans être contraint de prendre en considération le verset antérieur¹⁵. Mais sa conception de la littérature est si naïve qu'elle ne lui permet plus le registre de parole élevé utilisé pour le *renga*¹⁶. La fermeture aux éléments « de jeu » qui sont essentiels à tout art a plongé la littérature moderne dans le malheur¹⁷. De toute façon, le déclin de la « littérature de *renju* » ou « littérature de *za* » est déjà arrivé une fois et il ne fait pas de doute que la pensée moderne qui vise l'établissement du « moi moderne » et le respect de l'individualité en est la cause¹⁸. Mais, si nous réfléchissons bien, la vérité suivante se dévoile d'elle-même : il y a ici une différence fondamentale de conception de la littérature entre les Occidentaux et les Japonais. Le problème principal concernant la discussion sur le *renku* est de savoir s'il existe ou non une unité au sein de chaque œuvre, c'est-à-dire « un ordre dans le désordre », dans l'art du *renku*. En d'autres termes, savoir si l'on peut trouver une action de force centripète dans le processus créatif du *renga* dans lequel fonctionne toujours une force centrifuge¹⁹. Cet argument est étroitement lié à l'art cinématographique. En effet, certains chercheurs conçoivent l'art cinématographique comme étant une possibilité d'art désordonné. La conception du montage selon Eisenstein, pour qui le développement des images cinématographiques constituait une « collision » de scènes, a été un défi au développement basé sur la relation causale et logique de type occidentale. Cette conception d'Eisenstein ressemble certainement au développement du *tsukéai* dans l'art de *renga*²⁰. Torahiko Terada, un scientifique japonais, a soutenu qu'on pouvait trouver cette sorte de procédé de montage dans l'art traditionnel de l'arrangement des fleurs (*Ikébona*), l'art des jardins et l'art des peintures en rouleau²¹. Il a été attentif à la « résonance » dans l'évocation²². C'est un point de « cohérence ». N'oublions pas que ce sujet est en relation étroite avec une théorie du processus d'auto-organisation dans la science contemporaine. Cependant, je voudrais rappeler la musique polyphonique de la Renaissance. Une poète japonaise a dit que le *kasen* (une forme populaire de *renku*) était une symphonie merveilleuse²³. Mais la symphonie est trop unifiée. Aussi on exécute une improvisation de Jazz en respectant une sorte de convention ou forme ce qui fait que même des variations soudaines produisent malgré tout une certaine unité de rythme dans l'ensemble²⁴. Chaque personne participant à la réalisation d'un *renju* écoute en lui-même une polyphonie composée des voix de tous les participants²⁵.

¹⁵ Inui et Shiraishi, *op. cit.*, p. 8.

¹⁶ *ibid.*

¹⁷ *ibid.*

¹⁸ *ibid.*

¹⁹ Minoru Horikiri, *Hyôgen tosite no haikai* — *Bashô et Buson* — *Haikai comme une expression. Bashô et Buson*, Shoten Iwanami, 2002, p. 4-5.

²⁰ cf. Torahiko Terada, *L'art cinématographique, dans Œuvres complètes de Torahiko Terada*, vol. III, Shoten Iwanami, 1950 ; Minoru Horikiri, *Matsuo Bashô Shû 2*, p. 600 ; Minoru Horikiri, *Hyôgen tosite no haikai*, p. 10.

²¹ Minoru Horikiri, *Hyôgen tosite no haikai*, p. 11.

²² Junko Takahashi, *op. cit.*, p. 105.

²³ *ibid.*, p. 32.

²⁴ Minoru Horikiri, *Hyôgen tosite no haikai*, p. 5-6.

²⁵ cf. Octavio Paz et al., *Renga*, Paris, Gallimard, 1971, p. 12 et p. 28.

²⁶ Inui et Shiraishi,
op. cit., p. 9.

²⁷ Minoru Horikiri,
Hyôgen tosise no haikai,
p. 12.

²⁸ *ibid.*

²⁹ Inui et Shiraishi,
op. cit., p. 9.

³⁰ *ibid.*, p. 12.

³¹ *ibid.*, p. 13.

³² *ibid.*

³³ Keiichirô Tsuchiya, *Nô to Renga* [Nô et Renga], dans *Kokubungaku* [Revue de la littérature japonaise], Gakutôsha, 1998, p. 51.

³⁴ cf. Yoshihito Tokuda et al., dans *Haiku & Renku Ryôhô* [Haïku et renku thérapie], Ôsaka, Sôgensha, 1990.

³⁵ *ibid.*, p. 115-116.

³⁶ Octavio Paz et al., *Renga*, p. 29 ; Keiichirô Tsuchiya, *op. cit.*, p. 51.

³⁷ Keiichirô Tsuchiya,
op. cit., p. 51.

³⁸ <http://www.renga.com/> ; <http://www.syba.co.jp/kbit/renga2002/linkedpicture1.html>

Le *renga* et la pensée occidentale

L'idée d'ouverture du *renga* a certainement des bornes « féodales » dès son origine ²⁶. En un mot, il y a une distinction équivoque entre le « moi » et l'« autre » dans la culture japonaise traditionnelle ²⁷. On peut dire, bien sûr, que cette équivocité rend possible une formation d'un « lieu » propre, c'est-à-dire un *za*, par une fonction de *ki* (le souffle de la nature) formé « naturellement » dans l'échange réciproque du moi « transformable » ²⁸. En tout cas, la littérature japonaise moderne n'aime pas cette limite féodale et vise à la dépasser. Ce projet a toutefois échoué. Car après avoir fait disparaître le *renju*, et ne pouvant pas non plus former d'ouverture vers l'universel, on s'est enfermé dans l'individualité ²⁹.

Dans la « littérature de *za* » il est proscrit de prendre une attitude peu naturelle, comme se contenter d'un sujet faute de ne pas réussir à en changer par exemple ; d'expliquer quelque chose avec prolixité pour éviter tout malentendu et d'harcéler autrui de questions pour obtenir une réponse très détaillée. Ce genre d'attitude est néfaste au *za* ³⁰. En ce qui concerne les situations de communication, les Japonais préfèrent la causerie au colloque ³¹. Si l'on pense que le colloque est supérieur à la causerie, on ne peut pas apprécier la littérature « improvisée » à sa juste valeur, puisqu'elle manque de suite logique ³². Tout le monde sait que l'on échange des paroles avec quelqu'un pour chercher à atteindre la vérité dans une communication ou une discussion « à l'occidentale » ³³. Mais, de nos jours, où l'on insiste sur une reconsidération du « moi moderne » et sur la notion de « sujet », il est certain qu'une pratique « à la japonaise » de la poésie est importante comme étant une autre possibilité offerte par l'art de penser. Le fait qu'on emploie le *haiku* et le *renku* en psychothérapie n'est pas étranger à cette reconsidération ³⁴. Une thérapeutique par la poésie est la thérapie la plus ancienne et la plus efficace dans la psychiatrie comme nous le montrent plusieurs exemples datant de l'époque romaine ³⁵. Octavio Paz qui s'intéressait beaucoup au *renga* émettait l'hypothèse que la « littérature de *za* » puisse être mise en rapport avec la communication sur Internet, parce que selon lui, l'activité de *renga* est « un antidote contre les notions d'auteur et de propriété intellectuelle » ³⁶. Car il n'y a rien de plus proche de la méthode et de l'esprit de *renga* que la communication sur Internet ³⁷. Une autre sorte de *renga*, « la peinture liée » qui est formée d'une façon successive par de multiples personnes, comme le *network art* sur Internet, est un essai important de l'interaction en arts plastiques ³⁸. C'est aussi pour cette raison que la notion d'« œuvre » est menacée comme on le verra ci-après.

Comme le *renga* est une littérature de *za*, il y a beaucoup de choses qui ne sont pas transmises aux personnes qui se trouvent hors du *za* ³⁹. Dans la littérature de *za* on épure une expérience commune entre personnes de confiance, et il en résulte un style stagnant, fermé et une auto-satisfaction ⁴⁰. C'est pourquoi, afin de rendre accessible le *renku* au plus grand nombre, on y ajoute des annotations. Cela fait partie du processus de développement de la littérature « à composer » — servant à divertir seulement les membres du *za* —, à la littérature « à être lue » même au-dehors du *za* ⁴¹. Cependant si le *renku* ne peut se passer d'une assistance de notes, on ne peut se contenter de simplement le lire. Il y a donc un argument qui nie la littérarité du *renku* ⁴². Il est pourtant possible de faire émerger une particularité de la littérature japonaise en clarifiant les raisons pour lesquelles les Japonais créent de tels poèmes. Kôji Kawamoto remarque que nous, Japonais, éprouvons d'abord une sorte de tristesse ou mélancolie quand nous rencontrons des expressions comme « le soir d'automne » par exemple, et qu'en même temps nous nous souvenons d'un paysage triste que Teika Fujiwara et Bashô Matsuo ont décrit dans leurs poèmes. Et Kawamoto continue comme suit :

« C'est un phénomène assez unique que certains mots ou thèmes poétiques évoquent, quasi automatiquement et exclusivement, certains sentiments ou associations d'idées, et qu'on les admet comme principes. Un mot, bien sûr, possède ordinairement des sens figurés en plus d'un sens propre. Un mot qui transmet sans aucune équivoque possible au lecteur certaines informations, et qui ne soulève aucune réaction superflue comme un signe mathématique, n'est qu'un rêve de logicien. De même, un mot qui éveille toujours les mêmes sous-entendus ou les mêmes résonances et cela sans aucun rapport avec l'auteur ou le lecteur, est d'une rare exception. On se sent entravé par ces états de choses, puisque c'est justement dans la littérature et surtout dans la poésie qu'on peut généralement sortir du carcan des sens stéréotypés. Mais on peut comprendre combien de possibilités sont offertes en poésie, dans certains cas, par ces états de choses ⁴³. »

Ces observations visent à faire remarquer un caractère de la poésie japonaise par contraste, par exemple, avec la poésie française. La citation suivante le montre clairement :

« “Le soir d'automne” dans la poésie française moderne n'a aucun goût fixe et stéréotypé. En d'autres termes ces mots ont tellement de significations diverses que les poètes et les lecteurs

³⁹ Junko Takahashi, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁰ Inui et Shiraishi, *op. cit.*, p. 14.

⁴¹ *ibid.*

⁴² *ibid.*, p. 14-15.

⁴³ Kôji Kawamoto, *op. cit.*, p. 4-5.

⁴⁴ *ibid.*, p. 13.

⁴⁵ *ibid.*, p. 101.

⁴⁶ *ibid.*, p. 165.

⁴⁷ On peut le lire en français aussi dans le livre suivant : René Sieffert, *Le haïkaï selon Bashô*, L'Aigle, Publications Orientalistes de France, 1990.

doivent choisir la plus convenable. Cela contraste parfaitement avec la poésie japonaise ⁴⁴. »

En effet, les poésies de Baudelaire citées par Kawamoto montrent clairement une différence de sensibilité concernant « le soir d'automne ». Par exemple :

« Quand, les deux yeux fermés,
en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone (...) »
Parfum exotique

« C'est un soir "enflammé" d'automne,
empreint d'enivrement et d'ennui.
Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes!
Ah ! Pénétrantes jusqu'à la douleur ! »
Le confiteur de l'artiste

C'est un soir « imposant » d'automne, qui pique la sensibilité humaine par la pointe de l'infini. Voudriez-vous comparer les deux vers suivants de « Chant d'automne » avec « l'uniformité » pour ainsi dire « japonaise » ?

« Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ; Adieu,
vive clarté de nos étés trop courts ! »

Pour résumer, il y a « un réseau d'évocations littéraires ⁴⁵ » dans la littérature japonaise. Quand le réseau s'est-il formé ?

« C'est justement après l'épanouissement de la littérature de *renga* qu'on a fait correspondre en les classant les mots *kigo* à chacune des saisons. Par exemple, on assigne la lune, le brouillard et le cerf toujours à l'automne. (...) La création de nombreux poèmes est généralement régie par les correspondances *kigo*-saison que l'on trouve dans les poèmes antérieurs, surtout les poèmes célèbres. Ce qui est plus important ici, ce n'est pas la réalité même désignée par un mot mais la position relative de ce mot dans le réseau des mots du monde littéraire et de la tradition littéraire de la poésie etc. ⁴⁶. »

De toute façon, il nous faut donner une vue d'ensemble de l'histoire du *tsukéai bungei* (littérature successive) pour éclaircir la présence et la fonction réelles du « réseau des évocations littéraires ⁴⁷ ».

Une brève histoire du *renga*

L'origine du *renga* (composition par plusieurs personnes, à tour de rôle, d'un poème) est basée sur une croyance en la force spirituelle et merveilleuse des mots (*Kotodam*) ⁴⁸. Par exemple, en amour, on croyait qu'on pouvait captiver l'interlocuteur en composant à plusieurs alternativement un poème. Yoshimoto Nijô (1320-1388) a expliqué le processus de formation du *renga* en trois étapes : 1. Un dialogue à forme « non-fixe » entre deux dieux *Izanagi* et *Izanami* ; 2. Un dialogue à forme fixe (5-7-7 mesures, c'est-à-dire le *Katauta*) entre le général noble légendaire Takerunomikoto Yamato et l'allumeur de réverbères *Hitomoshibito* ; 3. Un dialogue à forme fixe de *renga* entre le poète *Ôtomo no Yakamochi* et « une nonne ⁴⁹ » :

« La nonne : *De la Sahogawa*
l'on a endigué les eaux
et du champ planté...

Yakamochi : *Moissonné le riz précoce*
seul je saurai en user ⁵⁰. »

Ce n'est pas là le seul dialogue poétique rapporté par l'anthologie ancienne du VIII^e siècle, toutefois habituellement chacun des auteurs s'exprime en un *tanka* (« poème court », de 5, 7 et 5 / 7 et 7 mesures), complet en soi ⁵¹. Le procédé employé ici, par contre, et qui est nommé *renga* (« poème lié »), est insolite en ce que, pour la première fois, deux auteurs composent chacun l'un des deux *ku* (« versets ») qui forment le *tanka* ⁵². C'est un poème à forme *tan-renga* (*renga* court) ⁵³. Si le *tanka* classique est une œuvre individuelle, même lorsqu'il est composé lors d'un concours, le *renga* est par définition un dialogue ; il sera donc un art social, un mode de communication qui, par voie de conséquence, sera très tôt soumis à des règles analogues à celles de la politesse ⁵⁴. Par la suite, après une prospérité de cette forme *tan-renga* au second tiers de l'époque Heian, une forme *chô-renga* (*kusari-renga*, les *renga* en chaîne) dans laquelle on fait succéder le poème de 5-7-5 mesures à celui de 7-7 mesures tour à tour, l'emporte sur le *tan-renga*. Puis à l'ère Kamakura le nombre de successions de poèmes se monte à 50 ou à 100 (50 *in-renga* ou 100 *in-renga*) ⁵⁵. Le *renga* devient plus raffiné et indépendant du *waka* (*tanka*) avec la formation de 100 *in-renga* ⁵⁶. Le *renga* a abouti à une forme et à un contenu complets au XIV^e siècle, époque où un schisme politique surgit au Japon ⁵⁷. Cette époque politiquement difficile a été celle de l'établissement du *renga* ⁵⁸. Dans l'ère Muromachi, les poètes Shinkei (1406-1475), Sôgi (1421-1502) et Sôchô (1448-1532) ont considérablement développé

⁴⁸ Inui et Shiraishi, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁹ *ibid.*, p. 20-21.

⁵⁰ Traduit par René Sieffert, cf. René Sieffert, *Le haïkaï selon Bashô*, p. XIII.

⁵¹ *ibid.*

⁵² *ibid.*

⁵³ cf. Kinjirô Kanéko, dans *Recueils de renga et de haïkaï*, p. 240-241.

⁵⁴ René Sieffert, *op. cit.*, p. V.

⁵⁵ cf. Minoru Horikiri, dans *Matsuo Bashô Shû* 2, p. 606.

⁵⁶ Kinjirô Kanéko, dans *Recueils de renga et de haïkaï*, p. 246.

⁵⁷ *ibid.*, p. 254.

⁵⁸ *ibid.*

⁵⁹ Minoru Horikiri, dans *Matsuo Bashô Shû* 2, p. 606.

⁶⁰ Masakazu Yamazaki, *Muromachi-ki*, Tokyo, Shuppansha Asahi, 1976, p. 126.

⁶¹ Yasutaka Têruoka et al., dans *Recueils de renga et de haïkaï*, p. 599-600.

⁶² cf. René Sieffert, *op. cit.*, p. XVIII-XXI.

⁶³ Yasutaka Têruoka et al., dans *Recueils de renga et de haïkaï*, p. 601.

⁶⁴ René Sieffert, *op. cit.*, p. XXIII-XXIV ; cf. Inui et Shiraïshi, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁵ cf. Inui et Shiraïshi, *ibid.*

⁶⁶ *ibid.*

⁶⁷ *ibid.*

⁶⁸ *ibid.*, p. 12.

⁶⁹ Yasutaka Têruoka et al., dans *Recueils de renga et de haïkaï*, p. 608.

⁷⁰ *ibid.*

⁷¹ *ibid.*, p. 606 ; cf. René Sieffert, *op. cit.*, p. XXV.

la littérarité du *renga* ⁵⁹. Citons maintenant un passage expliquant ces cadres sociaux relatifs à la littérature de *za*.

« Ce qui est demandé ici, c'est de se mettre en disposition afin de saisir correctement le cours de l'atmosphère de *za*, et de s'auto-harmoniser avec cette atmosphère à la manière vivante mais réservée. Ce qui est éprouvé ici, c'est la capacité la plus subtile de l'âme de l'être humain. La grossièreté, l'affectation ou ces autres laideurs deviennent immédiatement évidentes.

C'est une extraordinaire sagesse qu'ont les gens vivant des époques de trouble, de ne croire que des personnes qui ont été éprouvées et se sont fiées mutuellement dans cette sorte de lieu. C'est l'essence des relations humaines qui reste toujours après l'écroulement de tous les systèmes politiques. Cette sorte de lieu serait plutôt une véritable grand-route de la société humaine ⁶⁰. »

Le *renga* a évolué vers le *haïkaï*. Un des tournants décisifs de cette histoire a été causé par la publication d'un recueil intitulé *Inu Tsukuba-shû* (le manuscrit est daté de 1525) de Sôkan Yamazaki et d'un recueil de « mille versets », *Senku Moritaké* (1540) de Moritaké Arakida (1473-1549) ⁶¹. Ce sont les œuvres d'un prêtre *shintô* et d'un *rônin* c'est-à-dire d'un guerrier en rupture de ban, réduit à l'oisiveté par la disparition de son clan ⁶². Ils ne sont pas de naissance noble, mais des lettrés, qui avaient souvent l'occasion de rencontrer des gens du peuple ⁶³. Pourquoi devons-nous prêter attention au « peuple » ? Parce que dans le *haïkaï* on utilise des *haïgon*, des mots de *haïkaï*, autrement dit des mots prohibés dans la poésie classique, termes considérés comme triviaux ou vulgaires, et aussi des termes chinois, lesquels constituent, faut-il le rappeler, la quasi-totalité de la terminologie technique ou conceptuelle, et une bonne part du vocabulaire de cette époque-là ⁶⁴. Le *renga* ou le *haïkaï* dépendent de l'utilisation du *haïgon* ⁶⁵. Le *haïkaï* est le *renga* des drôleries ⁶⁶. Introduire le *haïgon* au sein du *renga*, peut prêter à rire en raison de l'écart de leurs valeurs ⁶⁷. Depuis lors, l'histoire du *haïkaï* est celle de l'enrichissement du *haïgon* ⁶⁸.

Deux écoles célèbres, Teimon et Danrin, tracent ce chemin en adoptant la forme de *100 in-renga*. La forme successive (*tsukéai*) de Teimon a tendance à augmenter le *torinashi-zuké*, c'est-à-dire le changement des significations à l'aide des mots homonymes ⁶⁹. En bref, ce sont des jeux de mots, qui ont pour objectif la connaissance, sans référence au goût ⁷⁰. Ce n'est pas un *haïkaï* de « l'enchaînement par le sens », *kokoro-zuké*, mais celui de « l'enchaînement par les mots », *mono-zuké* ⁷¹. Pour faciliter les enchaînements, le Teimon

publie des aide-mémoires ou répertoires de termes classés par associations d'idées. Ces répertoires seront continuellement réédités et enrichis, au point que l'on trouvera par exemple dans le *Ruisen-shû*, publié en 1676, jusqu'à vingt ou trente associations pour un même mot (soit près de quarante mille au total) ⁷². Ils sont infiniment pratiques, mais, d'un autre côté, ils engendreront des stéréotypes ⁷³. En s'opposant au formalisme du Teimon, le Danrin devient puissant et émet l'idée que le *haikai* est dans l'esprit plutôt que dans la lettre ⁷⁴. Au centre de ce mouvement se trouve Sôin Nishiyama (1605-1682), dont les disciples célèbres sont Ichû Saikaku, et Takamasa. C'est le *haikai* de « l'enchaînement par le sens ⁷⁵ ». En d'autres termes, l'histoire du *haikai* est un processus de violation du monde établi des mots élégants traditionnels, par la réalité du monde quotidien que le *haïgon* représente ⁷⁶. Quand le monde du poème de *renga* est menacé dans son cours, Bashô Matsuo (1644-1694) le ressuscite comme le poème du *haïgon*, c'est-à-dire *shôhû haikai*, en lançant l'idée de « redressement du *haïgon* ⁷⁷ ». Il vise à synthétiser le *renga* et le *haikai* par la « poétisation » du *haïgon* jusqu'alors traité comme un mouvement anti-poésie ⁷⁸. C'est Bashô qui monte sur le trône de la littérature successive en perfectionnant la forme *kasen* — c'est-à-dire celle de 36 versets. Il (ou ils) compose(ent) un recueil célèbre, le *Sarumino*, que Kyoriku qualifie de « *Kokin-shû* du *haikai* ⁷⁹ ». Mais le *renku* tombe rapidement en décrépitude et cela pendant une vingtaine d'années (de la fin de XVII^e siècle aux années 1720). Faisons une interprétation élargie de la citation suivante de Bashô : « on doit composer un verset comme si l'on composait un *hokku* sans *kigo* représentant une saison ». Cette tendance se dirige vers l'indépendance du verset, causant une rupture de la succession ⁸⁰. Le *za* apparaît quand le successeur, aussi bien que le prédécesseur d'un verset, passent au suivant sans considérer le sens d'enchaînement ⁸¹. Cela évoque sans doute l'art poétique du surréalisme ⁸². Il est à noter que cette tendance démantèle le *renga* et arrive à l'histoire du *haikai hokku*-central. Depuis, Buson Yosa (1716-1783) et Issa Kobayashi (1763-1827) ont composé beaucoup d'œuvres de *renku*. Mais quand le *hokku* de Shiki Masaoka aspire à prendre rang parmi les poèmes « modernes » comme le *haiku*, le *renku* touche à son terme ⁸³.

Le *renga* dans le monde contemporain

J'ai employé le mot « terme », mais la réhabilitation du *renga* ou *renku* est commencée depuis longtemps. Ce qui est très intéressant dans ce contexte, c'est que cette réhabilitation s'est déroulée

⁷² René Sieffert, *op. cit.*, p. XXIII ; cf. Yasutaka Têruoka *et al.*, *op. cit.*, p. 608-609.

⁷³ Yasutaka Têruoka, *op. cit.*, p. 609.

⁷⁴ cf. René Sieffert, *op. cit.*, p. XXIV.

⁷⁵ Yasutaka Têruoka, *op. cit.*, p. 606.

⁷⁶ Inui et Shiraïshi, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁷ *ibid.*

⁷⁸ *ibid.*

⁷⁹ Minoru Horikiri, dans *Matsuo Bashô Shû* 2, p. 610 ; cf. René Sieffert, *op. cit.*, p. XXXVII.

⁸⁰ Inui et Shiraïshi, *op. cit.*, p. 37.

⁸¹ *ibid.*, p. 38.

⁸² Sur les affinités, les analogies entre les jeux surréalistes et le *renga*, cf. Octavio Paz *et al.*, *Renga*, p. 22-23.

⁸³ Inui et Shiraïshi, *op. cit.*, p. 40-41.

⁸⁴ Octavio Paz et al.,
Renga.

⁸⁵ Makoto Ōoka,
*Yōroppa de Renshi wo
maku [Composer des
poèmes-liés en Europe]*,
Tokyo, Shoten Iwanami,
1987.

⁸⁶ Minoru Horikiri,
Hyōgen tosito no haika,
p. 4.

⁸⁷ Kenichi Sasaki,
*Sakuin no Tetsugaku
[Philosophie de l'œuvre]*,
Tokyo, University of
Tokyo Press, 1985, p. 26.

⁸⁸ *ibid.*, p. 38.

⁸⁹ cf. Minoru Horikiri,
Hyōgen tosito no haikai,
p. 6.

⁹⁰ cf. George P. Landow,
*Hypertext :
the Convergence of
Contemporary Critical
Theory and Technology*,
The Johns Hopkins
University Press, 1992,
traduit en japonais par
Tadashi Wakashima et
al., Tokyo, 1996, p. 104.

⁹¹ Ernst Cassirer,
*Philosophie der
symbolischen Formen,
Dritter Teil,
Phänomenologie der
Erkenntnis*, Darmstadt,
1964, § 526.

⁹² Aristote, *Poétique*,
1450b, l.21 et sq.

⁹³ cf. Minoru Horikiri,
Hyōgen tosito no haikai,
p. 7.

⁹⁴ *ibid.*

⁹⁵ Minoru Horikiri, dans
Matsuo Bashō Shū 2,
p. 602.

au moment même où les pensées modernes ont abouti à une impasse. Dans ces circonstances, sont publiés le livre d'Octavio Paz ⁸⁴ et celui d'un poète japonais Makoto Ōoka ⁸⁵. De nos jours, à l'aide d'un moteur de recherche, on peut trouver immédiatement quelques milliers de sites Internet sur le *renga*, le *renku* et le *renshi*. Naturellement dans beaucoup de ces sites se forme le *za* de *renga* et de *renku*. Dans un réseau japonais de communications qui s'appelle « @nifty », un forum propose de composer un *kasen* sur une durée d'à peu près un an. Certes, on peut dire qu'il y a là une activité poétique. Mais, de nouveau, il nous faut mettre en question l'existence même d'une « œuvre ». Car une « œuvre » de *renga* par définition ne tolère pas de principe de composition et d'unité de l'œuvre, par conséquent les temps, les scènes, les positions des personnages et des choses changent avec une grande facilité. Au contraire, cette « œuvre » nie volontiers le contexte ⁸⁶. L'essence d'une « œuvre », selon Umberto Eco, est (i) l'œuvre est une unité organique, (ii) elle permet plusieurs interprétations, (iii) il n'y a qu'un auteur, (iv) on peut trouver des traces de la personnalité originelle de l'auteur dans cette œuvre. Toutefois on ne peut qu'appliquer seulement la caractéristique (ii) à l'art du *renga*, fondé sur la création collective ⁸⁷. Peut-on dire que l'œuvre « ouverte » est toujours une « œuvre » ? Umberto Eco considère toutefois que c'est une « œuvre ⁸⁸ ». Cependant plusieurs personnes préfèrent le mot « énergie » au mot « œuvre ⁸⁹ ». Ils visent à fuir « le fétichisme de l'œuvre — l'objet fermé, accompli et absolu » comme « une espèce d'idole ⁹⁰ », parce que cette idole peut diminuer la force créative des autres auteurs. Nous ne devons pas prêter attention à « une simple œuvre (*ergon*) », mais plutôt à « l'énergie » qui soutient une forme nouvelle de formation ⁹¹. Il est très important de nous rappeler, dans ce contexte, les deux méthodes de composition des pièces de théâtre, c'est-à-dire celle d'Aristote et celle de Zéami. Le premier utilise les notions essentiellement statiques de « commencement, milieu et fin ⁹² », le second a une approche semblable à celle d'Aristote avec une différence majeure : elle n'est pas statique mais dynamique ⁹³. Trois parties selon Aristote forment la structure du contenu d'une pièce de théâtre, tandis que *Jo-Ha-Kyū* est un ordre concernant le style d'action ⁹⁴. Ce qui compte dans le *za*, ce n'est pas de composer une œuvre mais d'apporter la paix aux participants ⁹⁵. Chacun établit une communication de forme « non-fixe et fluide » avec des membres du *za* comme l'échange d'un ballon dans un cercle de volley-ball ⁹⁶. « Le langage absolu » d'Alain est étroitement lié avec cette sorte de communication.

« Je veux considérer ici le premier langage, en vue de comprendre la danse considérée comme le langage absolu. Et voici ce que j'entends par langage absolu. Il y a une partie du langage qui n'a d'autre objet que lui-même ; il y a un moment du langage où le langage occupe toute la pensée. Comprendre, c'est seulement savoir que l'on communique ; c'est imiter sans chercher plus loin. C'est imiter et savoir que l'on est imité. Le pur signe, qui est le premier signe, n'a pas d'autre sens que lui-même ; il va, il revient ; il est confirmé par l'échange. Tel est sans doute le lien de société ; l'on peut comprendre par là ce que chacun sait, c'est qu'il y a bien de la différence de ce que l'on dit à l'étranger à la même parole que l'on dit aux siens. Faire société ce n'est pas principalement savoir ce qu'on exprime, c'est d'abord savoir que l'on est compris ⁹⁷. »

L'échange des signes forme un « lieu ». Mais dans quel cas se forme le *za* « à la japonaise » ? Poursuivons notre argument en exploitant la différence entre deux *za*, le *za* synchronique ou spatial et le *za* diachronique ou temporel ⁹⁸. Le premier est le *za* réel où les membres (*renju*) se réunissent pour la composition, et cela va sans dire que c'est la forme essentielle du *za* ⁹⁹. Il est pourtant possible de considérer une solidarité entre des personnes, qui ne se trouvent pas dans un même lieu physique, comme un *za* synchronique, à condition qu'elles communiquent entre elles par l'intermédiaire du goût pour la poésie ¹⁰⁰. Le *za* diachronique se forme sous l'influence des hommes des siècles passés par l'intermédiaire des œuvres classiques ¹⁰¹. On peut certainement dire que la technologie informatique a rendu possible la réalisation du *za* synchronique à l'échelle globale. Mais qu'est devenu, le *za* diachronique ? Certaines tendances de pensée moderne sont indifférentes à l'histoire. On s' imagine que la dernière vérité est ce qui lui convient (« lui » étant ici un étudiant) ¹⁰². Il me semble que nous devrions d'abord avoir conscience du fait que nous sommes des êtres historiques et nous diriger ensuite vers la création. Le doute « méthodique » de Descartes, qui reconsidérerait tout, est évidemment important. Autrement on en est facilement réduit à retourner à une communauté « de connivence », c'est-à-dire à « une société close ¹⁰³ » ou à « une morale close ¹⁰⁴ ». Il va sans dire qu'on doit suivre le doute « méthodique » pour considérer philosophiquement l'histoire ¹⁰⁵. Le *cogito* ignorant de « l'autre soi » a certainement ouvert un chemin pour les monades leibniziennes, mais en même temps ce *cogito* et ces monades « qui n'ont point de fenêtre ¹⁰⁶ » ont causé une espèce d'autisme par rapport à la subjectivité individuelle. Il

⁹⁶ cf. Minoru Horikiri, *Hyôgen tosite no haikai*, p. 12.

⁹⁷ Alain, « Vingt leçons sur les beaux-arts », dans *Les Arts et les Dieux*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 498.

⁹⁸ Minoru Horikiri, dans *Matsuo Bashô Shû 2*, p. 601.

⁹⁹ *ibid.*

¹⁰⁰ *ibid.*

¹⁰¹ *ibid.*

¹⁰² cf. Alain, *Propos sur l'éducation* suivis de *Pédagogie enfantine*, Paris, PUF, 1986, p. 48.

¹⁰³ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 2008 édition, 1973, p. 24 et sq.

¹⁰⁴ *ibid.*, p. 56 et sq.

¹⁰⁵ Atsushi Fukui, *Descartes kenkyû [Études cartésiennes]*, Tokyo, Sôbunsha, 1997, p. 53.

¹⁰⁶ cf. Leibniz, *Monadologie*, § 7.

¹⁰⁷ cf. Hiroki Azuma, *Sonzairon-teki, Yûbin-teki* — Jacques Derrida *ni tuite* — [Ontologique, postal. Sur Jacques Derrida], Tokyo, Shinchôsha, 1998, p. 43-44 et p. 78-79.

¹⁰⁸ cf. George P. Landow, *op. cit.*

¹⁰⁹ Minoru Horikiri, *Hyôgen tosite no haikai*, p. 9.

¹¹⁰ *ibid.*

¹¹¹ *ibid.*, p. 179-180.

¹¹² Kitarô Nishida, *Opera Omnia* [Nishida Kitarô *Zenshû*] vol. XI, Tokyo, Shoten Iwanami, 1949, p. 115 et p. 194.

est clair que c'est justement une reconsidération de cette situation qui nous incite à nous frayer un autre chemin. On dit souvent que le structuralisme a détruit le subjectivisme de Sartre. Mais si Lévi-Strauss reconnaît avec plaisir la détermination proposée par Paul Ricœur, c'est-à-dire « une sorte de kantisme sans sujet transcendantal », le structuralisme renonce au subjectivisme, mais ne quitte pas le logocentrisme. Que devient, la pensée de Jacques Derrida ? Edward Saïd a critiqué la pensée de Derrida comme étant une sorte d'eurocentrisme ¹⁰⁷. Cet argument se rapporte aussi à la discussion sur l'hypertexte qui se développe sous l'influence de la pensée de Derrida ¹⁰⁸. Il est possible que l'homme « moderne » soit mort. Alors, aurait-il été remplacé par la vision optimiste de l'intelligence collective que l'on trouve chez Pierre Lévy ? La « médiologie » développe-t-elle quelque argument qui dépasse l'individualité de l'homme ? Je ne le sais pas. Ce que je suis en mesure de faire ici, c'est de développer un argument sur « l'esthétique du lieu » en étroite relation avec la « littérature successive », en utilisant la « logique du lieu » de Kitarô Nishida. Dans la succession du *renku* on accorde de l'importance à la polysémie et aux interprétations diverses, car le *renku* est une poursuite de la création dans la déviation de l'interprétation ¹⁰⁹. Et cela nous suggère une idée de l'esthétique nouvelle qui ne peut être jugée par la philosophie « rationnelle » et occidentale ¹¹⁰.

Le renga et la conception *zen* des transformations de l'individu

Commentons maintenant la citation suivante, qui décrit la relation entre la poésie et le *zen*

« Je pose une question et tu réponds. Je pose une question et l'autre répond. Par un mouvement aller-retour, l'existence du lieu est établie, dans lequel "le moi" coexiste avec "l'autre" ; le monde du néant se confirme, qui enveloppe à la fois ce monde et l'au-delà. C'est justement ce monde que le *zen-mondô* (le dialogue *zen*) vise. Il est certain que cette méthode "dialectique" du *zen* a cours dans le monde de la poésie ¹¹¹. »

Kitarô Nishida a établi son argument concernant l'individu et le lieu, sur la base de la négation « absolue et réciproque ». Selon Nishida, c'est contre un autre individu qu'un individu est individu ; ils établissent des relations entre eux par la négation absolue ¹¹². En même temps, même si le « général » n'est absolument pas l'individu, le « général » se transforme en monde des « individus » par la

négarion absolue ¹¹³. On ne doit alors pas reconnaître quelque chose de substantiel et de fixe. Et justement en raison de cela, toutes les choses entrent dans de véritables relations. Le monde du *zen* existe là. On ne doit pas oublier le fait que Bashô Matsuo était pratiquant de *zen* ¹¹⁴.

« Une fleur est anéantie une fois et ressuscite de nouveau comme une fleur, mais sans reprendre l'essence de la fleur, en d'autres termes à la manière *non-essentielle*... Dans ce monde mis en ordre à nouveau, toutes les choses sont distinguées entre elles, mais ne sont pas fixées à leur essence, donc sont "transparentes réciproquement". Une fleur "se fond" dans un oiseau tout en étant une fleur. Un oiseau "se fond" dans une fleur tout en étant un oiseau. C'est justement le monde de "la pénétration mutuelle et pliée à l'infini des individus" (*jijimuge*) qu'un moine *zen* Dôgen a exprimé comme suit : l'eau pure passe la terre, un poisson nage *comme s'il était* un poisson. Le ciel vaste se fond dans l'univers, un oiseau vole *comme s'il était* un oiseau.

Je ne dis pas : "un oiseau est un oiseau" mais "*comme s'il était* un oiseau". De plus, une chose qui apparaît "*comme s'il était* un oiseau" vole infiniment haut. Car on n'établit pas l'essence de l'oiseau dans ce contexte. Cet oiseau n'est pas astreint à l'essence de l'oiseau. Mais, quoique n'ayant pas l'essence de l'oiseau, cet oiseau est articulé comme un oiseau. Je voudrais l'appeler l'articulation non-essentielle de l'être, qui est caractéristique du *zen*, et qui appartient aux replis de l'expérience du *zen* ¹¹⁵. »

La reconnaissance de « la non-articulation absolue » de l'être, en même temps que celle de « l'articulation empirique », est le point central de l'ontologie du *zen* ¹¹⁶. On peut dire que c'est un aspect positif qui se trouve dans l'ambiguïté « japonaise » de la distinction entre le « moi » et l'« autre ». Mais si nous en restons à cette ambiguïté, nous ne pouvons pas entrer dans le rapport de la négation absolue. Ainsi nous devons penser que le lieu ressuscite les individus qui sont détruits une fois par le lieu lui-même, et que les individus ressuscitent le lieu qui est détruit une fois par les individus eux-mêmes. C'est justement ce qui se passe dans le *za* du *renku*. Seul en participant à cette expérience, on peut comprendre que chaque chose articulée contient en elle-même toutes les autres choses, parce que toutes les choses sont des apparitions d'un « non-articulé » dans sa totalité. Une fleur est non seulement une fleur, mais elle contient dans sa structure interne de l'être un oiseau et toutes les autres choses articulées ; un oiseau n'est pas seulement un oiseau, mais il contient en lui une fleur ; toute chose

¹¹³ Kitarô Nishida, *Opera Omnia*, vol. VII, 1949, p. 313.

¹¹⁴ Minoru Horikiri, *Hyôgen tosite no haikai*, p. 186.

¹¹⁵ Toshihiko Izutsu, *Ishiki to Honsitsu [Conscience et essence]*, Tokyo, Shoten Iwanami, 1983, p. 121-122.

¹¹⁶ *ibid.*, p. 139.

¹¹⁷ *ibid.*, p. 178.

¹¹⁸ *ibid.*

¹¹⁹ cf. Leibniz,
Monadologie § 66-68.

¹²⁰ Toshihiko Izutsu,
Ishiki to Honsitsu,
p. 376.

¹²¹ Alain, « Hegel », dans
*Les Passions et la
Sagesse*, Paris,
Gallimard, Bibliothèque
de la Pléiade, 1960,
p. 1017.

contient toutes les autres ¹¹⁷. C'est une articulation typique du *zen*, dans laquelle toutes les choses sont « enveloppées » dans toutes les choses par l'intermédiaire de la non-articulation (c'est-à-dire par l'intermédiaire du lieu) ¹¹⁸. La monadologie ressuscite ici comme pensée vivante. Voilà « la monadologie créative » de Kitarô Nishida. Cet argument du jardin issu de la *Monadologie* de Leibniz ¹¹⁹ ressuscite dans la pensée du *zen*. Si l'on développe cet argument par rapport au langage, on participe à la réflexion concernant le mode d'emploi créatif du langage dans le *renku*.

« Un être une fois articulé — entendez à partir d'ici pour articulé, conçu en pensée et prononcé comme mot — et devenu un cristal, si on le regarde comme un être fixe et statique, ne dévoile pas une entité originelle et antérieure à l'articulation, mais la dissimule derrière sa forme cristallisée. Dans ce cas on ne voit pas un être, mais on rêve de l'être.

Le *zen* se sert du langage pour enlever ce voile d'une seule traite. Il utilise le langage articulé afin de redonner, sur le moment, un mode d'existence non-articulé, à l'être articulé par l'intentionnalité "sémantique" du langage ¹²⁰. »

Il ne faut pas que nous considérions l'utilisation de la langue comme un *moyen* d'exprimer un contenu déjà fixé pour l'utilisateur. La langue n'est pas un moyen pour un but externe. La relation entre les mots et le système de la langue éclaire analogiquement la relation entre les individus et la société. Il n'est pas vrai que les individus en tant que substances (c'est-à-dire des êtres fixes et « cristallisés ») entrent dans la société comme substance « morale » hégélienne. Il n'est pas vrai que les personnalités substantielles s'unissent par fusion dans une personnalité « nouvelle, grande, sociale et substantielle ». La substantialité des individus et de la société, au sein de leurs relations, doit leur être ôtée. Ils apparaissent du néant, rencontrent, se quittent et sont réduits à néant d'un moment à l'autre. C'est justement ce que signifie « la négation absolue ». L'esthétique du lieu évite la fixation en générale. Si l'on fixe quelque chose et qu'on la répète, il n'y a pas là d'activité vitale. Alain dit :

« (...) ce qui fait le mal d'une institution, si parfaite qu'on la suppose, c'est le retour à l'être abstrait et mécanique, c'est le bien sans âme, et la paresse de la pensée ¹²¹. »

C'est ainsi que Nishida souligne « la création » dans sa philosophie.

« Le monde où tous les membres entrent en relation par l'intermédiaire de la négation absolue doit être un monde "créant et

créé”, c’est-à-dire un monde créatif. Chaque point de ce monde doit être le point de départ de la création ¹²². »

¹²² Kitarô Nishida, *Opera Omnia*, vol. X, 1950, p. 498.

Selon Nishida, un acte signifie une détermination réciproque, non seulement entre les individus eux-mêmes mais encore entre les individus et le lieu par l’intermédiaire de la négation absolue ¹²³. Il y a là une opposition violente :

¹²³ Kitarô Nishida, *Opera Omnia*, vol. VII, p. 59.

« Par le lieu, les individus se déterminent réciproquement. Et cela doit signifier, en ce qui concerne l’individu, que le lieu lui donne naissance et l’entretient mais qu’en même temps il le nie et le “tue” ¹²⁴. »

¹²⁴ *ibid.*, p. 115.

¹²⁵ *ibid.*, p. 302.

¹²⁶ Toshihiko Izutsu, *op. cit.*, p. 21.

Il est à noter que c’est justement dans cette opposition violente que la détermination individuelle s’unit à la détermination générale, et qu’à partir de là on peut mener une réflexion sur les arts ¹²⁵. La philosophie du néant n’est pas un nihilisme. L’esthétique du lieu n’est pas basée sur le nihilisme. On vise souvent à une création « raide » que l’on réalise en admettant soit que la matière est impérissable (la position atomiste), soit que l’âme est impérissable (la position monadologique « naïve »). Mais ici je voudrais construire une esthétique qui vise à une création basée sur la « légèreté » flexible, *karumi*, de Bashô Matsuo. Il y a ici un point important de la pensée orientale qui peut contribuer à la progression de la pensée contemporaine. J’ai examiné dans ce texte un exemple concret de la pensée orientale dans la tradition japonaise de la poésie. J’aimerais maintenant conclure avec cette citation :

« Le monde réel où nous vivons a de la réalité dans une certaine mesure, même s’il n’existe pas “d’essence” ou même s’il n’existe pas de point fixe de l’être comme essence. Bien qu’il n’existe pas d’essence, les choses existent. Même si l’on nie complètement la réalité de “l’essence”, on ne tombe pas pourtant dans un nihilisme concernant le monde empirique. On admet la réalité des “êtres” articulés que l’on ne peut pas penser d’une manière simple comme s’ils étaient un rêve ou une vision. C’est une tendance caractéristique de la pensée orientale. On peut rencontrer ce type de pensée à de nombreuses occasions et sous diverses formes dans la philosophie orientale et surtout dans le bouddhisme du Grand Véhicule sous une forme remarquable ¹²⁶. »

Yoneyama Masaru

Dans la rue (ou Lune de l'été)

Un Kasen du Sarumino

Traduit par René Sieffert

- | | |
|---|---|
| 1. Dans la rue marchande
ah ces odeurs qui se mêlent
lune de l'été
[Bonchô] | 6. Longues démesurément
les rapières par ici
[Kyorai] |
| 2. Qu'il fait chaud ah qu'il fait chaud
s'écrite-t-on de porte en porte
[Bashô] | 7. Dans l'herbe touffue
les grenouilles vous font peur
pénombre du soir
[Bonchô] |
| 3. À peine deux fois
a-t-on desherbé voici
déjà les épis
[Kyorai] | 8. Cherchant pousses de fuki
la lanterne s'est éteinte
[Bashô] |
| 4. La cendre il fait tomber
une sardine grillée
[Bonchô] | 9. L'éveil à la voie
s'est produit à la saison
des fleurs en bouton
[Kyorai] |
| 5. Dans ce coin perdu
l'on n'a jamais vu d'argent
ah quel embarras
[Bashô] | à suivre jusqu'au n° 36. |

Matchinaka wa

Un Kasen du Sarumino

(translittération du japonais)

- | | |
|---|---|
| 1. Matchinaka wa
mono no nioï ya
natsu no tsuki
[Bonchô] | 6. Tada tohyôsi ni
nagaki wakizashi
[Kyorai] |
| 2. Atsushi atsushi to
kadokado no koé
[Bashô] | 7. Kousamoura ni
kawazou kowagarou
Yoûmagouré
[Bonchô] |
| 3. Niban gousa
torimo hatasazou
ho ni idé té
[Kyorai] | 8. Fukinome tori ni
ando yourikésou
[Bashô] |
| 4. Haï utchi tatakou
ouroumé itchimaï
[Bonchô] | 9. Dôshin no
okori wa hana no
tsubomou toki
[Kyorai] |
| 5. Konosouji wa
gin mo mishirazou
hujiyousa yo
[Bashô] | |

Notes sur ce kasen

1a. Une rue étroite, populaire, d'une grande ville (Kyôto ?). Dans la chaleur humide et lourde, des odeurs fortes de poisson, de légumes fermentés, de cuisine. À ce tableau, la lune ajoute une touche de fraîcheur, purement visuelle, voire intellectuelle.
(René Sieffert, *Le haïkaï selon Bashô*, p. 188).

1b. (...) une atmosphère de *sabi* se fait ressentir dans un entrecroisement d'images opposées (c'est-à-dire celle de la chaleur humide dans la nuit d'été et celle de la lune claire dans la voûte céleste) par l'intermédiaire d'une interjection *ya*. Son rôle ici est d'introduire de l'espace vide dans ce verset. Les sons « m » et « n » dans « *MatchiNaka wa MoNo No Nioi* » doivent produire un effet « collant », lequel correspond à l'humidité de l'été au Japon.
(cf. Hiroyuki Inui et Teizô Shiraïshi, *Shinpan Renku eno Shôtai*, p. 200).

sabi : un sentiment de simplicité rustique, en d'autres termes une beauté sereine et raffinée au-delà de toute passion.

1c. (...) L'auteur de ce verset exprime ici sa gratitude envers Bashô qui est venu d'Ômi à Kyôto, où la chaleur caniculaire est bien connue.
(Notes de Minoru Horikiri dans *Matsuo Bashô Shé 2*, p. 463).

2a. Le tableau s'anime : les portes-cloisons donnant sur la rue sont grandes ouvertes, et chacun, essayant de trouver sur le seuil un souffle d'air, interpelle son voisin. La répétition de *atsushi*, « qu'il fait chaud », donne un ton réaliste, populaire.
(René Sieffert, *Le haïkaï selon Bashô*, p. 188).

2b. Bashô a formé des conjectures sur le verset précédent et a établi le climat de cette première scène comme étant une chaleur caniculaire.
(cf. Notes de Minoru Horikiri, p. 463).

3a. Toujours l'été. Jusque-là on imaginait des citadins ; que feront des paysans dans les mêmes conditions ? Ils parlent du riz, bien entendu. Naturellement, on procède à trois ou quatre désherbages au cours du mois de juillet, et c'est en principe au moment du troisième que le riz commence à monter en épis. Sa précocité indique qu'il règne cette année une chaleur exceptionnelle. En contrepartie des inconvénients que suggèrent les deux premiers versets, celui-ci laisse présager une récolte abondante, source de joie. (René Sieffert, *Le haïkaï selon Bashô*, p. 188).

3b. Il y a une résonance entre « *kadokado* (les portes) » et « *idé té* (sortir) ».
(cf. Notes de Minoru Horikiri, p. 464).

4a. Petit tableau rustique, un personnage de condition modeste prend un frugal repas, une sardine grillée (*itchimai*, une seule), tout en tapant la braise pour faire tomber la cendre.
(René Sieffert, *Le haïkaï selon Bashô*, p. 188).

La sardine ici est sans aucun doute un poisson salé et séché.

4b. (...) Bonchô s'est inspiré de l'impression d'empressement qui se dégage au troisième verset, en la déplaçant à un déjeuner pendant la saison des travaux agricoles.
(cf. Hiroyuki Inui et Teizô Shiraïshi, *op. cit.*, p. 201).

5a. La simplicité de mœurs qu'évoque le verset précédent fait penser à une province reculée. Le voyageur venu des villes de Kamigata, Kyôto ou Ôsaka, régions de circulation monétaire intense, est surpris et embarrassé, car son argent (au sens propre, l'unité monétaire étant une pièce de ce métal pesant 161g) n'a pas cours, pour la simple raison qu'on ignore jusqu'à son existence.
(René Sieffert, *Le haïkaï selon Bashô*, p. 188).

5b. Bashô a pris ce frugal déjeuner dans un restaurant retiré où il n'y a pas de poisson frais. Le voyageur a payé sa note avec sa petite monnaie car les pièces de grosse valeur n'ont pas cours ici. (cf. Hiroyuki Inui et Teizô Shiraïshi, *op. cit.*, p. 201-202).

6a. Étonnement ironique du même voyageur. Le *wakizashi* est la dague courte que portent les bourgeois ou les gens du peuple. Une dague « longue » implique des façons de rustre, de bravache villageois, plus ou moins liées à quelque lieu où l'on joue, où l'on boit, où l'on se querelle. (René Sieffert, *Le haïkaï selon Bashô*, p. 188).

6b. En sentant dans le cinquième verset un sentiment de mépris de la part du voyageur, Kyoraï a pris ce dernier pour un joueur et a ajouté un verset qui fait allusion à une allure de ce type. (cf. Hiroyuki Inui et Teizô Shiraïshi, *op. cit.*, p. 202).

7a. Sur un chemin de campagne, le bond d'une grenouille fait sursauter le matamore. Enchaînement par contraste qui apporte une note cocasse. La grenouille indique qu'on est au printemps. (René Sieffert, *Le haïkaï selon Bashô*, p. 190).

7b. En ressentant de l'ostentation dans la conduite du voyageur, Bonchô a ajouté un verset qui vise à faire rire. Ce voyageur est peureux au fond de lui-même. (cf. Hiroyuki Inui et Teizô Shiraïshi, *op. cit.*, p. 202).

8a. En lisant le sentiment d'une jeune fille dans le verset précédent, Bashô a changé la scène.

8b. Au printemps on cueille des pousses de *fuki*, *petasites japonicus*, plante de la famille des composées, dont on consomme les bourgeons. Les exégètes ne sont pas d'accord sur le sens à

donner à ce verset, l'interprétation la plus communément admise étant que, effrayé par une grenouille, on laisse tomber la lanterne qui s'éteint. Le personnage serait donc cette fois une jeune femme qui cherche des *fuki* au crépuscule, mais une difficulté se présente : le *fuki* correspond au premier mois, la grenouille au deuxième. La solution du problème serait que la femme ait cru avoir entendu une grenouille...

(René Sieffert, *Le haïkaï selon Bashô*, p. 190).

9a. Fleurs de cerisier, verset de printemps. La vie est précaire comme une flamme au vent, la lanterne éteinte est une image de l'impermanence, et le sentiment de l'impermanence mène à l'éveil à la Loi du Bouddha. Les fleurs en bouton évoquent une femme jeune.

(René Sieffert, *Le haïkaï selon Bashô*, p. 190).

9b. En écoutant (et voyant) les mots « pousses de *fuki* » Kyora a pensé aux « fleurs en bouton ». Son intention est de saisir l'impermanence non pas au moment de la chute des pétales mais à celui du bourgeonnement des fleurs.